

Век двадцатый — век необычайный.  
Чем столетье интересней для историка,  
Тем для современника печальней.

*Николай Глазков (1919–1979)*

В середине 1990-х годов младшая коллега-композитор обратилась ко мне с просьбой записать ей некоторые музыкальные произведения для подготовки к аспирантскому экзамену. На аудиокассете оставалось 20 свободных минут; жалко было их терять — и я стал прикидывать, что можно было бы туда ещё записать. Выбор пал на медленную часть Семнадцатой симфонии Мясковского: она почти ровно укладывалась по времени.

— А что это за сочинение в конце? — любопытствовала коллега, принимая кассету.

— Сюрприз, в качестве «бонуса». Для души — не для экзамена. Хорошая музыка: тебе понравится!

Через неделю я встретил свою коллегу... и просто не узнал. Она вся сверкала: глаза буквально пылали каким-то глубинным внутренним светом. Видно было, что человек пребывает под сильнейшим впечатлением. Схватив меня за руку, она стала быстро говорить:

— Фантастика! Потрясающе! *Я никогда в жизни ничего подобного не слышала!* Где ты раздобыл это чудо? Неужели на свете бывает такая волшебная музыка? Что это?!

— А ты не пыталась угадать?

— Да я просто голову сломала! Это так необычно: с одной стороны — очень традиционно, с другой — совершенно оригинально, абсолютно свой стиль! При этом — потрясающей красоты музыка!.. В общем, я уже поняла: ни за что не отгадаю! Скажи скорей: кто же композитор?

— Мясковский.

...Какое-то время коллега-композитор стояла застыв; руку мою она отпустила, свет в глазах померк. Затем прозвучала фраза, которая меня потрясла:

— Этого не может быть.

— То есть... как? Что ты хочешь этим сказать?

— Это не может быть Мясковский.

— погоди. Ты считаешь, я тебя разыгрываю? Но зачем? Какой мне от этого интерес?

— *Мясковский — занудный, скучный, неинтересный композитор.* Такую прекрасную музыку он сочинить просто не мог!

— Но ведь это действительно Мясковский!

— Я не верю!

На том и расстались: она — разочарованная, я — изумлённый...

\*

История сама по себе настолько выразительна, что вряд ли требует комментария. Отметим здесь, пожалуй, следовало бы лишь вот что. Моя младшая коллега окончила Музыкальное училище при Московской консерватории, где её учителем был ученик Евгения Кирилловича Голубева, а затем — Московскую консерваторию, где её учителем был ученик Виссариона Яковлевича Шебалина.

Оба — и Голубев, и Шебалин — учились у Николая Яковлевича Мясковского.

Чем более показательны подобные истории — тем острее хочется понять: почему так происходит? Откуда идёт постоянная подпитка чудовищного стереотипа, связанного с именем Мясковского? Почему этот замечательный художник фактически выпал из современной концертной практики? Почему на последнем Конкурсе имени Чайковского (2002) Виолончельный концерт Мясковского не был даже предложен в программе третьего тура? Почему Евгений Фёдорович Светланов, решив записать все симфонические сочинения Мясковского (40 лет за это, кроме него, в России не брался никто!), вынужден был, вместо того чтобы просто заниматься своим любимым делом, *совершать еженедельный подвиг* — преодолевать упорное, жёлчное сопротивление своих оркестрантов? Почему, наконец, когда эти мастер-диски были записаны, они пролежали в архиве восемь лет(!), после чего были изданы тиражом 500 экземпляров(!), даже не попав в открытую продажу?

Как вообще всё это могло с нами приключиться? Жертвой какого заклятья стал последний великий классик русской музыки, Николай Яковлевич Мясковский? Чем провинился Мастер перед музыкальной общественностью, что она с таким методичным упорством его игнорирует? Почему подавляющее большинство молодых музыкантов-профессионалов, видя сегодня афишу с произведениями Мясковского, воспринимает такой концерт как чьё-то маргинальное чудачество?..

Причины столь прискорбной ситуации конечно же требуют подробного анализа. Но прежде чем приступить к нему, попробуем объективно оценить то место, которое Мясковский занимает в российской музыкальной культуре (хотя бы в самых общих чертах).

Вышло так, что он оказался художником «второго ряда». Почему-то многие воспринимают это обстоятельство как негативное: коли ряд «второй» — сто́ит ли он внимания? Такой подход очевидно неверен. Если мы, для сравнения, возьмём русскую поэзию начала XIX века, трудно будет, наряду с Пушкиным, не заметить в ней Боратынского — поэта «второго ряда». Значит ли это, что его творчество заслуживает меньшего внимания? В начале XX века подобные пары первого и второго «рядов» образуют, например, Блок и Гиппиус — или, позднее, Заболоцкий и Шипачёв; можно было бы привести в пример и другие имена. Именно поэзия Боратынского, Гиппиус и Шипачёва (а не Пушкина, Блока и Заболоцкого) заняла в вокальном

творчестве Мясковского центральное место — между тем «второрядность» этих поэтов нисколько не повлияла на качество музыки. Что касается Боратынского, именно его строки стали художественным *credo* Мясковского, высказанным в *первом* же опусе. Причём коснулись они как содержания самого творчества, так и предвидения его посмертной судьбы и бытия в культуре:

(3)

Не ослеплён я Музою моею:  
Красавицей её не назовут,  
И юноши, узрев её, за нею  
Влюблённую толпой не побегут.  
Приманивать изысканным убором,  
Игрою глаз, блестящим разговором  
Ни склонности у ней, ни дара нет;  
Но поражён бывает мельком свет  
*Её лица необщим выраженьем,*  
*Её речей спокойной простотой;*  
И он, скорей чем едим осуждёньем,  
Её почитит небрежной похвалой.

(1)

Мой дар убог, и голос мой негромок,  
Но я живу и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдёт далёкий мой потомок  
В моих стихах; *как знать? душа моя*  
*Окажется с душой его в сношеньи,*  
И как нашёл я друга в поколеньи,  
Читателя найду в потомстве я.

Бытию поэзии «второго ряда» есть оправдание не только в культурологии, но и в обычной логике. Ведь если бы не было этого *второго* ряда, мы никак не смогли бы вычленить *первый*. Без Боратынского, Кюхельбекера и Дельвига мы бы попросту не поняли и не оценили ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Тютчева: у нас тогда была бы совершенно иная шкала отсчёта! Точно так же, без Мясковского, Шубалова и Бориса Чайковского — наших классиков «второго ряда» — оказались бы непонятыми классики «первого ряда»: Прокофьев, Шостакович и Свиридов. И ещё неизвестно, смогли бы они тогда вообще с нами *оказаться*...

Здесь, кстати, уместно поставить и такой вопрос: а почему, собственно, Мясковский — классик? Кто, когда и почему «записал» его в классики? Может быть, это только пустое слово — фигура речи, содержание которой ныне «омертвело», утратило актуальность? Вопрос тем более уместен сегодня, когда Мясковского смело можно считать *забытым* композитором прошлого века. Для того чтобы ответить на него, стоит задуматься: а что такое вообще «классика»? Каковы её формальные признаки? Понятно, что вариантов ответа будет здесь немало. Но есть по крайней мере одна общая черта, которую можно считать определяющей: содержание всякого подлинно классического сочинения не исчерпывается первым знакомством с ним. Ни одно классическое произведение искусства никогда не рассчитано на *одноразовое использование*. Наоборот: оно требует постоянного к себе возвращения — притом всё новые и новые грани его содержания открываются не только на каждом новом этапе одной человеческой жизни, но и у каждого нового поколения в целом (именно так, как предсказал это Боратынский).

В таком смысле Мясковский — безусловно классик. Те, кто его музыку не слушают и слушать не хотят, будут попросту задавлены собственным ложным стереотипом. Те же, кто слушают и хотят, — непременно будут обращаться к Мясковскому снова и снова. Одного раза им не хватит точно...

Итак: в чём же, собственно, заключается Проблема Мясковского? На самом деле, она складывается из целого комплекса проблем разной степени сложности. Рассмотрим два её полюса: с одной стороны — слушателей **идеологически ангажированных**, с другой — **идеологически нейтральных**; и у тех и у других возникает не одна проблема, а целый их ряд. Начнём с того, что сам по себе факт идеологической ангажированности далеко не так однозначен. Поскольку советское общество было крайне идеологизированно, то сегодня многие естественно отторгают его идеологию за счёт интуитивного принятия противоположной. У многих же, наоборот, успело возникнуть разочарование — из-за которого они начинают испытывать ностальгию по идеологии «раньше времени» (в данном случае — советского). Не планируя критиковать кого бы то ни было, отметим лишь то, что и те и другие всё равно продолжают воспринимать действительность в контексте той или иной идеологии — а не *вне* её.

Между прочим, подобная критика свидетельствовала бы об определённой культурологической слепоте, ибо российское общество изначально идеологизированно гораздо глубже, чем западное; так сложилось исторически (по многим причинам, рассмотреть которые здесь не представляется возможным, — да и написано об этом довольно много). Ю. М. Лотман даже специально отмечал так называемую «повышенную семиотичность» российского культурного пространства. Отсюда, собственно, и вытекает наличие у общества интуитивной потребности к выработке той или иной идеологии, поскольку без неё страна вступает в полосу очевидной социальной апатии. И дело здесь не столько в трагизме Революции, сколько в

трагизме самой российской истории. Поэтому отнесёмся к идеологически ангажированным слушателям Мясковского с должным сочувствием и последовательно проанализируем две «силовые линии», по которым проходят между ними социальные «трещины»: с одной стороны — оппозицию так называемых «западников» («либералов») и «почвенников» («патриотов»), с другой стороны — оппозицию так называемых «авангардистов» и «традиционалистов».

Для «западников» Мясковский слишком «почвенный» автор: его интерес к духовным стихам, вообще к русскому протяжному мелосу им глубоко чужд. Зато для «почвенников» Мясковский слишком уж «западник»: его язык, не чуждый гармонических сложностей переходного периода 1900–1910-х гг., представляется им довольно запутанным; жёсткое линейно-контрапунктическое мышление, традиционно описываемое малопонятным термином «вязкость фактуры», скорее раздражает, чем привлекает. Для «либералов» Мясковский слишком «патриотичен»: их раздражает его тотальная несклонность к «диссидентству», идущая не только от закрытости характера, но и от сурового воспитания дисциплины в царской армии. Жестокая «закалка», полученная им на фронтах Первой мировой войны, тем более не способствовала проявлениям строптивости натуры и радикализма во взглядах, хотя многие склонны ложно трактовать его неизменное молчание как конформизм. Зато для «патриотов» Мясковский слишком уж «либерален»: их раздражает его полная аполитичность и убеждённая беспартийность.

В этом смысле особенно интересна знаменитая дневниковая запись Мясковского о Постановлении 1948 года. Её первая часть возмущает «либералов»: «Интересное постановление ЦК. Позитивно верное, негативно неточное». — Что значит *интересное!* что значит *позитивно верное!* Это что же, скрытое оправдание ждановского «наезда» на самых талантливых композиторов?.. Зато вторая часть записи возмущает уже «патриотов»: «Сейчас из всех щелей полезет всякая шушара». — Что значит *всякая шушара!* Как можно так беспардонно отзываться о своих коллегах — видных советских музыкантах, многие из которых имели всенародное признание и были отмечены правительственными наградами?.. Здесь нельзя не привести одного важнейшего наблюдения ученика М. М. Бахтина, видного историка и культуролога В. В. Кожина (1930–2001), которое входит в неожиданный резонанс с обсуждаемым аспектом нашей темы: «Попытки причислить Чаадаева как к западникам, так и к славянофилам не только не соответствуют реальности, но и заслоняют от нашего взгляда великую, уникальную ценность пушкинской эпохи. Как представляется, в наше время, через восемь десятилетий после революции (устремление к которой и явилось едва ли не главной причиной российского “раскола”), мы обретаем возможность так или иначе восстановить присущее пушкинской эпохе понимание соотношения России и Запада в качестве “равноправных” и равноценных исторических реальностей» [*Победы и беды России*. М., 2002. С. 134].

По своей глубине мышления и тяге к объективности, Мясковского вполне можно поставить вровень с Чаадаевым — так что всю эпоху российского «раскола», несомненно приведшего к Революции, можно уложить как раз *между ними*. И если музыкальное творчество вообще сопоставимо с философским, то фигура Мясковского в контексте национальной культуры оказывается сопоставима именно с фигурой Чаадаева: оба они *понимали* «раскол» российского общества Нового времени — и глубочайшим образом *переживали* его. Именно с этой точки зрения идейная концепция Шестой симфонии Мясковского предстаёт перед нами совсем в новом свете — *философском*. Такую идею невероятно трудно воплотить даже в романе — в музыке же подобный опыт является уникальным!..

Революция знала свои жертвы и искренне оплакивала их — но при этом, в мифологизированном (и «повышенно семиотичном») общенародном сознании, она всё равно была и оставалась *праздником* новой жизни. Мясковский прочувствовал и убедительно выразил совсем другое: Революция — это не только праздник, но и *трагедия* тоже. Причём это не простая «сумма слагаемых» — трагедия плюс праздник, а *качественно* иное ощущение жизни «века двадцатого, необычайного», где праздник — это трагедия, а трагедия — праздник. Не отвергая в Революции одного, он видел в ней и другое — при этом *отделять* одно от другого он не хотел и не мог. Когда чудовищная Гражданская война ещё только шла, Мясковский уже сумел глубочайшим образом осмыслить то, что даже сегодня понимают в России немногие. Трагедия была не только в том, что красные столкнулись с белыми и брат восстал на брата, а сын — на отца. Настоящая трагедия оказалась в том, что и красные, и белые были по-своему *правы*. И именно глубочайшая историческая правота обеих сторон привела их к столь жестокому противостоянию.

Боль этого противостояния пронизывает всю ткань симфонии. Четверть часа непрерывных оваций публики на московской премьере в 1924 году были не просто безусловным признанием нового гениального творения — они были эмоциональным выходом той психологической боли, которая накопилась в обществе за все годы Революции и Гражданской войны. Шестая симфония Мясковского — это та *формула примирения и согласия*, которая могла бы (и, по большому счёту, должна была бы) звучать каждый год седьмого ноября. Уверен, наше общество ещё осознает правоту этого решения — ибо второго *такого* симфонического полотна в русской музыке просто нет!

Идеологическая ангажированность имеет не только политический аспект, но и эстетический тоже. Для так называемых «авангардистов» Мясковский слишком «традиционен»: от изысков Веберна, Стравинского или Мессиана его музыка весьма далека. Зато для так называемых «традиционалистов» Мясковский кажется слишком уж «модернистом»: от «новой простоты» Орфа, Пуленка или Свиридова его музыка далека точно так же. При этом и «авангардисты» и «традиционалисты», в «пылу» своей ангажированности, недопонимают, что, сколь бы новая музыка ни была перегружена формальными новинками (либо, напротив, сколь бы демонстративно она ни выставляла их отсутствие), объективно ценной для культуры делают её вовсе не новизна приёмов или структуры, а исключительно новизна содержания... Между тем многих в творчестве Мясковского раздражают даже его поэтические предпочтения: «авангардистов», например, не устраивает Степан Щипачёв, а «традиционалистов» — Зинаида Гиппиус. При этом и те и другие склонны не замечать вполне очевидного обстоятельства: и у Щипачёва, и у Гиппиус есть стихи как малоудачные, так и замечательные (вторых, увы, — всегда на

порядок меньше). Просто Мясковского, ярко выраженного интроверта, особенно привлекала некоторая нарочитая «тусклость» поэзии «второго ряда» — зато именно в ней он умел обнаруживать (и ювелирно точно отражать) поразительно яркие находки.

Как уже было отмечено, сам по себе факт идеологической ангажированности среднего российского слушателя (во всех рассмотренных аспектах) имеет глубокое историческое обоснование, и если заслуживает справедливой критики, то очень взвешенной. Очевидно, что «перманентно-промежуточное» положение Мясковского по многим позициям не устраивает оба «лагеря», — отсюда становится вполне понятным и его отторжение с обеих сторон. Выше мы рассмотрели взаимное отталкивание противоположных идеологий, типичное для большинства современников всякого «острого» переходного периода российской истории. Однако, помимо этого идеологически ангажированного большинства, необходимо отметить и противостоящее ему меньшинство, которое, испытав чрезмерную усталость во время такого переходного периода, интуитивно стремится отойти от *всякой* идеологии вообще. И как раз у этого меньшинства есть гораздо больше шансов внутренне принять, даже полюбить творчество Мясковского.

Но здесь наших современников подстерегают другие серьёзные проблемы, которые тоже заслуживают внимания. Одна из них — это колоссальная дистанция, в принципе отделяющая любителей от профессионалов. Для первых Мясковский слишком труден, для вторых, наоборот, — *как бы* слишком тривиален. Неискушённые слушатели не найдут у него никаких броских эффектов; музыковедам, в сущности, тоже не за что «зацепиться» — и тогда непонятно, что вообще о музыке Мясковского следует говорить: с одной стороны, в ней сравнительно мало объективно-осязаемых *формальных* новшеств (характерных для 1-й трети XX века), с другой стороны, — нет почти никакой программности. Высказывание Мясковского всегда очень ёмко по смыслу и художественно насыщено — но при этом всегда строго *имманентно* законам «чистой» музыки.

Именно здесь любая попытка полноценно рассуждать о феномене Мясковского порождает очередную проблему: что является в нём *самым* существенным, на чём действительно следовало бы сосредоточить своё внимание? Какой аспект его творчества на самом деле требует взвешенного осознания, корректного описания и глубокого исследования?.. По-настоящему *популярной* музыковедческой литературы о Мясковском до сих пор нет: любителям существующие работы малопонятны — профессионалам они попросту не нужны. Все монографии о Мясковском (за исключением материалов чисто биографического характера) страдают общим системным недостатком: чем подробнее обсуждаются формальные, узко профессиональные вопросы — тем дальше они уведут читателя-слушателя от самого главного; а ведь истинное содержание музыки *всегда* постигается её слушанием и *никогда* — чтением о ней...

Как бы ни было замечательно творчество Мясковского, сколь бы глубокую симпатию оно ни вызывало в узком кругу самых верных почитателей, его сложность для адекватного восприятия совершенно очевидна: здесь необходима глубокая и всесторонняя подготовка. Определяющий компонент такой подготовки — обширная музыкальная эрудиция. Ведь только сопоставляя изумительные находки Мясковского с целостным контекстом европейской музыки его великих современников можно понять их объективную художественную ценность! Однако расширить свой музыкальный кругозор сегодня, даже при большом желании, очень трудно. Нынешний концертный репертуар крайне скуден. Исполняется главным образом либо только музыка классико-романтического периода (притом одни и те же наиболее популярные произведения), либо только так называемая «новая» музыка последней четверти XX века — понятная лишь единицам, но вряд ли по-настоящему любимая даже ими. В итоге сформировались определённые слушательские «кланы», которые почти совсем не соприкасаются, сосуществуя в неких «параллельных» мирах... (Такая ситуация во многом создана искусственно — и она конечно же глубоко драматична.)

Можно смело утверждать, что в сегодняшней концертной жизни России — даже в обеих столицах! — почти нет великолепных современных европейских классиков пресловутого «второго ряда»: таких, например, как Сэмюэл Барбер, Ральф Воан-Уильямс, Эрнэ Донаньи, Альфредо Казелла, Богуслав Мартину, Карл Нильсен, Ханс Пфицнер, Альбер Руссель, Кароль Шимановский или Джордже Энеску. Основному кругу любителей, даже регулярно посещающих концерты, эти имена попросту неизвестны. Профессионалы их знают — но, пожалуй, больше только имена; из музыки им, в лучшем случае, известны по 1–2 произведения каждого автора, — и исключения здесь, увы, крайне редки...

Названные композиторы принадлежат либо к поколению Мясковского, либо к соседним с ним поколениям; кроме того — что гораздо важнее, — их основные творческо-эстетические установки в целом сходны. И, называя их композиторами «второго ряда», я с трудом сдерживаю своё глубокое огорчение. Что поделаешь: мы живём в такое время, когда общество, активно нацеленное на Потребление, беззастенчиво демонстрирует лень души и полное отсутствие бескорыстного любопытства. И здесь Проблема Мясковского уже выходит за рамки России, становясь проблемой всего серьёзного академического искусства прошлого века.

В определённом смысле повезло Нильсену, Энеску и Шимановскому: они хотя бы оказались *основателями национальных музыкальных школ* — поэтому их чтят (больше всё же официально, чем от чистого сердца). Зато остальные попали в глубокую тень своих более ярких и удачливых «коллег по цеху»: так, Барбера «заслонили» Айвз и Гершвин, Воана-Уильямса — Бриттен и Уолтон, Донаньи — Барток и Кодай, Казеллу — Респиги и Бузони, Мартину — Хиндемит и Стравинский, Пфицнера — Штраус и Шёнберг, Русселя — Онеггер и Равель. Чтобы хоть как-то заполнить все эти лакуны, человек, по-настоящему озабоченный развитием своего кругозора, вынужден предпринимать неоправданно тяжкие усилия — в том числе тратить немалые деньги на приобретение компакт-дисков, многие из которых можно заказать только за границей. Но ведь, с другой стороны, проблема заключается также и в том, чтобы заранее знать, что именно следует заказывать, — а здесь-то как раз и необходима та самая эрудиция, для развития которой у нас фактически нет никакой «материальной базы»

(достаточно сказать, что в фонотеках очень многих российских музыкальных вузов произведения этих композиторов вообще не представлены)! И как тогда разорвать этот замкнутый круг — который с годами медленно, но верно превращается в *порочный*?..

Получается, что Мясковский аналогичным образом «заслонён» Прокофьевым и Шостаковичем. Его место — как раз в том самом «втором ряду»: блистательном, первоклассном — но, увы, прочно изолированном от массового слушателя... Ещё часто можно услышать, что его музыка будто бы слишком «интеллектуальна»: одни говорят об этом со знаком плюс, другие — со знаком минус, но и те и другие справедливо выявляют здесь ещё одну *проблему* Мясковского. Правда, никто из них толком не объясняет, ни что в точности означает «интеллектуальность» в музыке, ни как она проявляется. С одной стороны, вряд ли это поддаётся вербализации: но тогда есть ли смысл вообще употреблять подобный термин? С другой стороны, очевидно, что, например, Пушкин, Тютчев и Лев Толстой — художники в высшей степени «интеллектуальные» (как по кругу затрагиваемых вопросов, так и по их проблематике), — однако это ведь нисколько не мешает *широчайшей* популярности их творчества. Неожиданным в этом контексте может оказаться даже пример знаменитого телефильма «Семнадцать мгновений весны» (1973): перенасыщенность философскими диалогами, а также самый сложный психологизм интриги, требующие от внимательного зрителя не только склонности к специфическому мышлению и цепкой памяти, но также фундаментальной осведомлённости в проблемах мировой культуры, отнюдь не помешали поразительному *массовому* успеху этой выдающейся ленты.

Из сказанного вполне ясно, что «интеллектуальность» произведения искусства сама по себе вовсе не препятствует его широкой популярности. Препятствием она становится именно для восприятия музыки Мясковского (и его европейских современников, о которых говорилось выше). В чём же тут дело? В чём загадка? Для ответа на этот вопрос представляется важным сместить акцент рассмотрения с самого художественного творчества на тот социальный контекст, который его порождает и в рамках которого оно функционирует. Здесь нельзя не вспомнить о так называемой «проблеме» Баха: как известно, в течение 2-й половины XVIII и 1-й четверти XIX веков его фактически перестали исполнять — т. е. широким слоям слушателей даже имя Иоганна Себастьяна Баха ни о чём не говорило. У меня нет намерения сравнивать художественный уровень Мясковского и Баха — ни с субъективной, ни с объективной точек зрения. Однако социальный контекст творчества обоих художников мы вполне могли бы сравнить. Впрочем, для начала уместно сопоставить эстетическую установку — которая у Мясковского и у Баха очень сходна. Оба они весьма осторожно относились к супермодным новациям своих современников и опирались, наоборот, на те модели, которые уже в их время считались устаревшими: для Баха это был контрапункт, сложившийся к середине XVII века, для Мясковского (особенно позднего периода) — тонально-гармоническая система рубежа XIX–XX веков. Таким образом, после смерти обоих художников у композиторов младшего поколения возникло естественное отторжение от их «замшелой» эстетики.

Это соображение существенно — но не оно, в данном случае, стало определяющим. Вспомним, что Бах умер в 1750 году. Именно в то время в Европе начинают зарождаться предпосылки колоссального общественного взрыва: энциклопедии прямо называют его *крупнейшим социальным переворотом Нового времени*. Нетрудно догадаться, что речь идёт о Великой французской революции 1789–1799 гг. (которая конечно же не была событием одной только французской истории)...

Революция — это не время Баха. У революции — совсем «другие песни»: что это за песни — мы хорошо знаем из финала Шестой симфонии Мясковского. Поэтому забвение Баха именно в тот период европейской истории представляется совершенно закономерным. Только когда революционная волна схлынула — сперва чередой кровавых наполеоновских войн (1799–1815), затем переделом Европы вплоть до новых революционных потрясений (1815–1830), — Бах вернулся к широкой публике: это произошло в 1829 году в Берлине, когда под управлением Феликса Мендельсона прозвучали Страсти по Матфею. Очень важен здесь ещё один принципиальный момент. Бах не был забыт совсем: музыканты-профессионалы знали и весьма почитали его. Но это было своего рода *элитарное* знание. Премьера баховских Страстей вполне могла бы состояться и раньше — но только раньше она не получила бы такого колоссального общественного резонанса. Время Баха «подоспело» именно тогда, ко 2-й четверти позапрошлого века.

А теперь вспомним, когда умер Мясковский. 1950 год — как раз та узловая точка, в которой начинает готовиться новый, ещё более масштабный общественный взрыв. Энциклопедии пока не дали ему хрестоматийной характеристики, но уже очевидно, что это *крупнейший социальный переворот Новейшей истории*. Нетрудно догадаться, что речь идёт о коллапсе коммунистической системы в 1989–1999 гг. — от Первого Съезда народных депутатов в Москве до бомбардировок Белграда (хотя конечно же всё это не были события одной только европейской истории). Такой накал мировых страстей — не время Мясковского (и творцов, близких ему по духу). Потому и забвение его именно в этот исторический период тоже представляется совершенно закономерным... Можно сколько угодно сетовать на разные драматические обстоятельства нынешней эпохи — и на пещерное мещанство обывателей, и на тупиковую идеологию тотального потребления, и на циничную подлость политиков, и на чудовищное падение нравов, и на компьютерно-зомбированную молодёжь, и на гомерическую пошлость масс-культуры, — всё это будет вполне справедливо. Но трагедия истории — в том, что ни в чьих силах это изменить. Мы можем только терпеливо ждать. Ждать, пока схлынет хотя бы первая волна Мировой революции (а ведь в середине 1980-х годов началась именно она — и этот факт ещё требует массового осознания). Ждать новых, исторически неизбежных социальных потрясений (с международным терроризмом мы уже столкнулись — и нет, увы, никакой гарантии, что это самое худшее из зол).

И тогда — если выдержим — мы обязательно доживём до того времени, когда знание творчества Мясковского перестанет быть элитарным, как сегодня (и как когда-то таким же элитарным было знание творчества Баха). Его музыка непременно зазвучит по всей России — но уже не только благодаря отдельным энтузиастам, которые, выбиваясь из сил, будут её

«продвигать», а ещё и благодаря тому, что общество наконец ощутит в ней подлинную духовную потребность. Евгений Фёдорович Светланов вынужден был торопиться завершить дело своей жизни — и слава богу, что всё симфоническое творчество Мясковского им записано! Но Светланов при всём желании не смог бы стать для Мясковского тем, кем для Баха стал Мендельсон: время, когда он работал над его симфониями (1991–1993), ещё не было *временем Мясковского*. Мясковскому принадлежит будущее — не настоящее. Именно в этом — по самому крупному счёту «старушки Клио» — и заключается высшая справедливость.